

Режиссер вглядывается В ЖИЗНЬ

Сегодня на сцену театров полновластно приходят новые герои. Эти герои — люди высокого интеллекта, богатого духовного мира. И театр, правда, с обидным в общем-то запозданием начинает вглядываться в них. В первую очередь вглядывается режиссер.

Многие наши режиссеры стремятся уйти сейчас от чистого бытописательства. Тяга к обобщенному, образному раскрытию важнейших черт нашей действительности становится господствующим началом в развитии советского театра. Она приводит к поискам некоторых новых выразительных средств, к придрочивному пересмотру сложившихся в недавние годы нормативов отражения быта. Движется вперед жизнь, растут люди, и явственно меняется само существо сценического конфликта. Старые средства для его раскрытия становятся явно недостаточными.

Сложные и трудные явления роста и перевооружения — болезнь чрезвычайной полезная, хотя ей и сопутствуют иногда повышенная температура, лихорадка, и дело даже не обходится без потерь. Вот почему сейчас так закономерны и важны искания.

Неудовлетворенность «приземленностью» правдой, натуралистической прикованностью к внешним «обстоятельствам», серостью и невыразительностью решений, отсутствием в спектаклях накала, страстности, яркости мыслей, чувств, красок в наши дни закономерна, естественна. Ведь если для драматургии недавних лет была характерна «бесконфликтность», то в равной мере она проявлялась и в режиссерской работе. В большинстве театров был один и тот же репертуар, равносхожее сценическое решение одних и тех же пьес.

Однако в искусстве театра наряду со здоровым стремлением искать но-

вые выразительные средства, соответствующие изменившемуся сегодня, можно подметить уже и порочную тенденцию, ведущую к полному разрыву со всем, что накоплено плодотворной реалистической школой нашего сценического искусства. И против подобных нигилистических крайностей нельзя не возражать.

Эти две тенденции отчетливо проявились в режиссерской трактовке ряда произведений, рассказывающих о сегодняшнем дне.

Изыскивая новые выразительные средства, обогащая спектакль такими приемами, которые выведут традиционно-однотипную форму сценического произведения на широкие просторы, режиссеры стремятся преодолеть устаревшую театральную технику, выйти за узкие пределы привычной коробки сцены. Но, к сожалению, подчас здесь намечается «новаторство» любой ценой. Как говорится, надо или не надо — отбрасывается занавес, отклоняется иллюзорное оформление, режиссер пренебрегает выходами из-за кулис: ему нужны выходы из оркестровой ямы, из зрительного зала, он переносит действие со сцены на просцениум и т. п. Надо или не надо, в спектакль вводятся комментаторы, ведущие в составе одного — двух человек и даже больше.

Со всех сторон слышишь о поголовном увлечении подобными приемами. А притом сплошь да рядом они ничего эстетически ценного не вносят. Трактовка пьесы, раскрытие образов остаются «заземленными», но как дань «новизне» маловыразительные фигуры героев слоняются по вертящейся конструкции, уходят не в дверь, а в зрительный зал. Прет-

енциозно и отнюдь не ново выглядят подобные спектакли.

Режиссер хочет от бытового правдоподобия, от фотографичности, от близкого к натурализму стиля постановки прийти к спектаклю обобщенному, дающему повод к глубокому раздумью. Но сейчас вопрос стоит не о сумме новых «приемов», а о том, чтобы не только в оформлении спектакля, но и в его ритме, в атмосфере действия, а главное — в трактовке образов, в актерском воплощении найти черты нового.

На наших глазах существенно меняется место режиссера в театре. Роль его нисколько не умалется. Напротив, сейчас она еще более значительна. Но роль эта становится несколько иной. Сейчас одним «приемами» не обойтись. Сейчас особо важное значение приобретает работа с актерами, создателями образов наших современников.

Возьмем, к примеру, часто гастролирующий в Ленинграде Малый театр.

Спектакль «Власть тьмы», поставленный Б. Равенских, — событие волнующее и радостное. Этот тонкий, насыщенный мыслью спектакль — результат глубокого проникновения в особенности драмы Толстого. Укрупнение образа Акима — огромная победа талантливого режиссера, предопределившая новаторское значение этого спектакля. И заметьте, победа одерживается в данном случае в содружестве с большим, ярким актером Игорем Ильинским. Но вот спектакль «Почему улыбались звезды» превращается в нечто похожее на эстрадное представление. В погоне за развлекательностью режиссер мобилизует множество далеко не новых приемов эстрады и создает спектакль, чуждый как традициям театра, так и характеру пьесы А. Корнейчука.

Углубленное решение спектакля на

современную тему, конечно, не может целиком опираться на стародавние формы. Но найти правильное решение образа современного героя — задача, неизмеримо более важная, чем преимущественная забота о новизне оформления, о киноэффектах, о фотоэффектах, о звукоэффектах.

«Иркутская история» в Большом драматическом театре имени М. Горького — спектакль, наполненный большой мыслью, о новых чертах человека коммунистического общества. И если композитор для раскрытия в музыке сложных и глубоких раздумий приходит к симфонической форме, то и театр идет возможностью темы нового человека, нового взгляда на место человека в строю раскрыть средствами своеобразной сценической полифонии. В этом, мне думается, основа режиссерского замысла Г. Товстоногова.

То возникает тема Сергея, остающаяся главной темой спектакля, и от его имени, с его позиций идет повествование даже тогда, когда его уже нет в живых. То на первый план выступает вторая тема — тема Вали. И в каких-то существенных моментах спектакля тема Вали ведет вперед повествование. Эти темы скрещиваются, переплетаются, явь смыкается с воображением. В качестве своеобразных подголосков к основным темам включается голос друзей и соратников (товарищи Сергея, «хор»), и они оказываются чуткими комментаторами, взволнованными очевидцами. Перед нами — сложное сценическое построение, требующее известных условных приемов. Но зрители чутко проникают в замысел спектакля, продиктованный особенностями пьесы А. Арбузова.

Схожие условные приемы помогают раскрытию авторского замысла и в спектакле «Смерть коммивояжера» в театре имени А. С. Пушкина, подчеркивая темные стороны иной современной действительности — американского образа жизни. И тут приемы режиссера Р. Суслевича закономерно вытекают из особенностей драматургического замысла. Явь смещается, переходит в воображае-

мое, настоящее перебивается прошлым. В подобной двухплановости существования и заключена трагедия маленького человека, нью-йоркского коммивояжера Вилли Ломэна. Есть жизнь такая, какой она на деле сложилась. Есть жизнь, о которой мечтались. Мечты маленькие, заземленные, но и они рухнули: жизнь не состоялась. Система сценических «наплывов», уводящих из реальности в прошлое или в мир воображения и раздумий, помогает раскрыть непрерывную отчаянную войну, которую маленький человек ведет с самим собой.

Но нередко бывает и так: «условность» незаконно врывается в спектакль, где пьеса не дает к тому нужных оснований, и тогда содержание вступает вразрез с режиссерской формой. Такова «Якорная площадь» в постановке Р. Быкова в Театре имени Ленинского комсомола. Здесь перед нами — повесть о военном моряке, старшем матросе Сергее Селянине, о его любви к дочери контр-адмирала Чемезова — Тане. Задержавшись на свидании с любимой девушкой, Селянин опоздал на подводную лодку. В военное время — это тяжкое преступление, в мирное — серьезный проступок. Вышедшая в море подводная лодка при невыясненных обстоятельствах затонула. Селянин убежден, что, будь он на посту, авария могла бы быть предотвращена.

Желая «углубить» и «обобщить» сюжет И. Штока и сомневаясь в том, что он найдет для пяти ролей пьесы пять больших актеров, способных ее «поднять», режиссер встал на наиболее легкий путь. Он усмотрел в пьесе лишь повод для спектакля и, «домысливая» автора, ввел ряд новых сцен-наплывов, сцен-комментариев, сцен-интермедий, старательно стирая камерно-углубленную фактуру произведения. Используя ставшие ныне модными приемы условного театра, он, вопреки пьесе, пошел по пути чисто внешних обобщений образов и ситуаций. Интимные эпизоды любви параллельно разрабатываются пантомимически, под-

час с танцевальными интермедиями, повторяющими то, что сдержанно и скупно проводится по пьесе. Обобщения ради обобщений привели к тому, что скромная по своим возможностям и заданности пьеса перерастает в то, на что непригодна: в «трагедийное полотно», масштабы которого явно не соответствуют возможностям произведения.

Правильно осмыслить пьесу — высокое искусство. Оно требует прежде всего тонкого проникновения в замысел произведения, а затем раскрытия режиссерского замысла, в первую очередь через актерскую трактовку образов спектакля. Нужно вести борьбу против самоцельных приемов, равно как и против тянущей в объятия натурализма увлеченности «бытом», «вещным» началом, что произошло в спектакле Большого драматического театра «Неравный бой». Здесь режиссер, тщательно и избирательно трудившийся над постановкой, много поработавший с актерами, основное внимание уделил, к сожалению, не теме юных героев, главных персонажей пьесы, а показу грубого и потребительского «мира» Романа и ему подобных.

Слишком часто мы вместо ярких актерских работ наблюдаем стремление режиссера в первую очередь «утвердить себя». Однако главная задача театра — раскрытие образа нашего замечательного современника. Режиссер должен стремиться к созданию спектакля максимально ярких, максимально наполненных сценических образов. Современный ритм жизни, романтическая приподнятость деяний нашего современника, экспрессивность и страстная взволнованность, характерная для него, наряду с глубиной мысли — эти особенности советского современника выдвигают вопрос о дальнейшем идейно-художественном росте актера, который, как союзник режиссера, призван наиболее совершенно воплощать на сценических подмостках советского героя, человека труда, мечты, свершения.

М. ЯНКОВСКИЙ

Наш современник 26.VI.60.